

2. Tradução Literária: Ponte entre Culturas

2. 1. Polissistema literário e literatura traduzida

Na década de 70, os teóricos da tradução Itamar Even-Zohar e Gideon Toury da escola de Tel Aviv propõem a compreensão da literatura traduzida à luz da teoria dos polissistemas. Para Even-Zohar, o termo “polissistema” ultrapassa a mera convenção terminológica, dado que o seu significado coloca em evidência os sistemas na sua pluralidade, heterogeneidade e dinamismo. Enfatiza-se aqui a multiplicidade de interseções entre sistemas e uma mais vasta complexidade implicada na estrutura sistémica que, para funcionar, não necessita arrogar uniformidade (1990: 12). Even-Zohar opõe à ideia de sistema fechado e estático³¹ a de sistema aberto e dinâmico pela profunda diversidade existente nas culturas em presença, sobretudo em sociedades multilingues³².

Na opinião de Even-Zohar, o polissistema é formado por vários sistemas culturais que interagem numa rede de dependências entre sistemas centrais, legitimados por valores de culturas eruditas nacionais, e sistemas periféricos, menos dominantes ou não legitimados (Even-Zohar, 1990: 14).

³¹ Even-Zohar não perfolha o enfoque sincrónico e estático saussuriano do conceito de “sistema”, assumindo antes a perspectiva de uma dinâmica proposta pela investigação dos formalistas russos e dos estruturalistas checos (Even-Zohar, 1990: 10). Jakobson (1995: 31) defende uma “sincronia dinâmica” do sistema, conceito com o qual se identifica Even-Zohar.

³² A propósito da interacção linguística em contexto multilingue, Calvet usa uma metáfora bélica: “Le plurilinguisme est en même temps facteur de conflit: même si la notion de ‘guerre des langues’ n’est qu’une métaphore (les langues ne font pas la guerre: ce sont les hommes qui la font) nous rencontrons partout des formes de concurrence entre langues (...)” (Calvet, 2001: s/p.).

Todos os contextos socioculturais integram organizações sistêmicas que, por interferência ou influência, disputam entre si uma posição hegemónica. O sistema literário, que também enforma um agregado de atividades específicas e uma instituição cultural autónoma, está igualmente sujeito a diversas permutas. Enquanto forma de arte, é inerente à literatura uma tensão dinâmica entre núcleo e periferia e momentos de transição, através de movimentos estéticos cíclicos. Veja-se, a título de exemplo, o movimento pré-romântico europeu que, periférico na época do Neo-classicismo, disputou com o espaço vigente uma posição central. Even-Zohar entende que a competição entre centralidade e periferia faz com que a dinâmica de uma época cultural possa não coincidir com uma evolução diacrónica, sendo que a alternância de poderes culturais se revela preferencialmente através de uma estrutura sincrónica que gera múltiplos focos de tensão (1990: 27- 41).

Por outro lado, este investigador considera ser necessário dar conta de todas as propriedades e fenómenos, dentro de um polissistema, sem deixar espaço para marginalização ou discriminação. Entende que não há razões para justificar posições menores, considerando, por exemplo, que a literatura infantil é uma produção de pleno direito da Literatura. O mesmo se aplica à avaliação da literatura traduzida, habitualmente analisada em oposição à literatura original e considerada como um género menor. Ao propor nestes termos o conceito de “polissistema”, Even-Zohar rejeita, em simultâneo, juízos de valor e critérios para uma seleção *a priori* de determinados objetos de estudo (as consagradas obras - primas) em detrimento de outros na História da Literatura. Tal triagem não é compatível com a essência dos Estudos Literários, do mesmo modo que o estudo

da História não se circunscreve à biografia de reis e de figuras públicas (Even-Zohar, 1990: 13).

Um polissistema pode não deter um único centro ou uma única periferia (Even-Zohar, 1990: 14) e a literatura traduzida, apesar de, por vezes, evidenciar uma posição periférica ³³, influencia vigorosamente a constituição do cânone de um polissistema literário nacional. A tradução mantém uma relação direta com a formação de repertórios, com inovadoras linguagens e técnicas compositivas, contribuindo para a vitalidade, a revivificação da literatura nacional e para a introdução de novos modelos. Posto isto, Even-Zohar considera que os textos literários traduzidos, importados de outras culturas, devem integrar legitimamente um sistema literário nacional (Even-Zohar, 1990: 46 - 47).

É de assinalar que, no presente século, eventos tais como o incremento do ciberespaço, a organização de feiras do livro, as festas literárias, os encontros com escritores e a promoção de demais estratégias de mediatismo editorial, eventos que se têm confirmado nestas duas primeiras décadas, são um valioso contributo para uma ativa inserção do sistema da literatura traduzida no polissistema literário. Os encontros entre escritores, e entre escritores e público, têm vindo a fomentar sinergias próprias que convergem com as dos tradutores. Estes são agora chamados a participar em palestras, revelando a relação que mantêm com a obra e com o autor, bem como dificuldades de tradução.

No contexto de língua literária portuguesa, assinalam-se duas iniciativas merecedoras de relevo: *Correntes d'Escritas*, decorrendo anualmente em

³³ Entenda-se “periférica” no sentido de não lhe ser atribuída uma necessária visibilidade fora dos circuitos académicos. Um deslocamento da periferia para o centro implicaria uma maior valorização da tradução enquanto sistema, bem como dos tradutores e das escolas de tradução.

fevereiro na Póvoa do Varzim - Portugal - e a *Festa Literária Internacional do Paraty*, no Estado do Rio de Janeiro - Brasil - decorrendo anualmente em julho.

A literatura e a tradução literária envolvem por assim dizer uma complexa atividade que, num mais vasto horizonte, estimula um profícuo intercâmbio ideológico e cultural. A junção das duas atividades assume uma assertiva e completa eficácia, ao divulgar junto do público, não só as denominadas obras - primas, como todas as outras, as menos legitimadas, num deslocamento que possibilita uma análise e uma compreensão mais completas da história literária mundial. Sobre a relevância da tradução literária como promotora de partilha, é digna de atenção a posição adotada por José Saramago que, ao longo da sua vida, realçou a sua importância para quem queira aceder a um reconhecimento internacional ³⁴.

Apesar de todas as evidências, a atividade tradutora continua a não ser devidamente valorizada sendo que, no polissistema da literatura mundial, o seu reconhecimento deverá passar indubitavelmente pelo entendimento da mesma como um ato de escrita e de criação: “Revaloriser la traduction implique qu’elle soit une écriture. Sans quoi c’est une imposture” (Meschonnic, 1999: 28). O discurso traduzido que nasce, naturalmente, de uma busca reconstitutiva do percurso genético de criação original, assume frequentemente um cariz marcadamente experimental: “Traduire n’est que traduire quand traduire est un laboratoire d’écriture” (Meschonnic, 1999: 459).

³⁴ José Saramago presta a sua homenagem aos tradutores nesta frase: “Os autores escrevem as suas respectivas literaturas nacionais, mas a literatura mundial é obra dos tradutores”.

Na laboração tradutiva, as competências formais vão de par com outras, menos formais, como a intuição e o subtil pendor artístico. No dizer de Caio Peroni, o tradutor literário, não sendo um escritor, necessita contudo interiorizar o seu papel, entender os seus anseios, o trabalho que perfaz com a imaginação e com processos criativos. Nessa jornada, o tradutor literário quase incarna, em seu entender, o processo criativo do escritor, mesmo que jamais venha a publicar um livro cujo nome conste da capa de um livro ³⁵. José Manuel Lopes corrobora com esta opinião. Em entrevista concedida a Ana Cristina Tavares, Lopes não hesita em afirmar que a tradução literária é uma área de foro artístico e experimental: “a tradução literária não é algo que se possa ensinar como um ofício, mas é antes uma ‘arte’, um gosto, talvez até uma mania, que se adquire (ou não) dada uma certa possibilidade de experimentação, pela qual o tradutor se poderá tornar quase tão criativo como o autor” (Lopes, *apud* Tavares, 2006: 258).

O processo de criação, subjacente ao ato de escrita original, é (re) experienciado pelo tradutor numa quase criação, sobretudo no labor da revelação metafórica que detém um elevado poder expressivo. Newmark, um dos poucos investigadores a debruçar-se sobre a questão da tradução da metáfora alude, na sua obra *A Textbook of Translation* (2001), a essa irresoluta questão, ainda pouco clarificada no contexto da atividade de tradução literária: “Whilst the central problem of translation is the overall choice of a translation method for a text, the most important particular problem is the translation of metaphor” (Newmark, 2001: 104). Este autor considera sobremaneira que as metáforas do texto de partida, nas suas diversas manifestações, devem ser cuidadosamente preservadas, até as

³⁵ Peroni converge igualmente com a proposta de Eco quanto à perspetiva da tradução literária como género (Peroni, 2013: s/p.).

mais inusitadas, devendo ser examinadas, na sua reescrita, buscando possíveis recriações, conforme tipologia textual e fatores contextuais:

You cannot avoid this, you have to make sense of everything. Usually, only the more common words have connotations but, at a pinch, any word can be a metaphor, and its sense has to be tasted out by matching its primary meaning against its linguistic, situational and cultural contexts. (Newmark, 2001: 106)

Quando inseridas em peculiares culturas, as metáforas engendram dificuldades acrescidas na sua tradução: “Usually cultural metaphors are harder to translate than universal or personal metaphors” (Newmark, 2001: 106). É de notar que a engenhosa tarefa de tradução metafórica cultural tem um lugar cativo no polissistema das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, dada a apropriação africana da língua e as frequentes marcas de oratura e de tradição oral na sua textualização. A influência da oratura nos idioletos emerge, como se sabe, através de uma linguagem por vezes densamente metafórica.

Os experimentalismos linguísticos, dotados de arrojadas metáforas da oratura, têm vindo a proporcionar uma projeção académica, mundialmente falando, às cinco literaturas africanas de língua portuguesa. Gradualmente, estas têm sido eleitas como objeto de estudo em Universidades nos quatro cantos do mundo, não sendo alheio a tal projeção o prestígio alcançado pelas mesmas através da sua tradução. Por sua vez, esta última tem vindo a ampliar o seu público-leitor contemporâneo, já significativo a uma escala global.

A tradução de escritores africanos de países de língua portuguesa tem possibilitado o entendimento e a divulgação de culturas, bem como da História mais recente das independências, facultando um olhar com uma maior acuidade

sobre essas sociedades. No polissistema dessas cinco literaturas, num espaço de centralidade ou relevo, posicionam-se as literaturas angolana, moçambicana e caboverdiana, contrastando com um espaço periférico, detido pelas “irmãs menores”, ou seja, as literaturas guineense e santomense (Prado, 2014: s/p.). Tal posição é proporcional a uma menor atividade de produção das mesmas, ficando igualmente reduzido o interesse pela sua tradução.

Por ser uma das mais traduzidas, a literatura angolana é aquela que ocupa a posição mais central, apesar de, no que toca à tradução mundial por autor, ser o escritor moçambicano Mia Couto aquele que aparentemente detém a titularidade de autor mais traduzido. Por outra parte, também se verifica que as escritoras das cinco literaturas são menos traduzidas que os seus congéneres masculinos, muito embora estejam a adquirir maior visibilidade no âmbito dos Estudos de Género e de uma escrita literária de autoria feminina ³⁶, o que deverá naturalmente acompanhar-se de um maior interesse pela sua tradução.

Se tomarmos por indicador a tradução de obras angolanas para o francês e tendo por referência a consulta e a observação dos catálogos da Librairie Portugaise & Brésilienne ³⁷, sediada em Paris, verifica-se a presença de autores angolanos, tais como José Luandino Vieira, Manuel Rui, Pepetela, José Eduardo

³⁶ Recorde-se que, no contexto dos Países Africanos de Língua Portuguesa, a escrita literária de autoria feminina tem atualmente a sua expressão, entre outros, em nomes como Ana Paula Tavares, Fátima Bettencourt, Odete Semedo, Paulina Chiziane e Conceição Lima.

³⁷ Na capital francesa, a Librairie Portugaise & Brésilienne é especializada na venda de obras literárias, portuguesas, brasileiras e africanas de língua portuguesa, de cariz histórico, sociológico ou biográfico. Na secção intitulada “Livres en français”, estão representados dois autores angolanos: José Eduardo Agualusa, com um número significativo de obras traduzidas e Ondjaki com a obra *Bonjour Camarades*, traduzida por Nédellec. Na apresentação do romance, nesta secção, consta a seguinte resenha: “Dans un récit autobiographique plein d’espièglerie, l’auteur évoque dans une langue alerte et savoureuse l’univers rocambolesque de l’Angola post-colonial. Le regard d’un enfant sur une réalité tragi-comique” (Librairie Portugaise & Brésilienne. Livres en français- Littérature Angola, s/d: s/p.).

Aqualusa, Ana Paula Tavares e Ondjaki. Angola, que coincidentemente é dos cinco o país africano com maior poder económico ³⁸, é igualmente o país fulcral da tradução literária para o francês. Nos anos oitenta do século passado, a iniciativa da tradução ³⁹ de Laban de obras de Luandino Vieira, escritas com a linguagem dos musseques, foi decisiva para o reforço de centralidade desta literatura. Adite-se o facto de a escrita literária de Luandino ter sido o tema da sua tese de doutoramento intitulada *L'oeuvre Littéraire de Luandino Vieira*. A investigação e as traduções de Laban atraíram a curiosidade e a empatia do público - leitor de língua francesa e os demais públicos.

Acontecimentos mais recentes são reveladores do interesse despertado pela literatura angolana, destacando-se, no contexto do mundo hispânico, a atenção que lhe foi dada (fevereiro 2013), por ocasião da XXII Feira Internacional do Livro de Havana (“Tradução de livros ajudará a mostrar a nova Angola- Ministra Rosa Cruz e Silva”, 2013: s/p.). A feira exibiu expositores de quarenta países e apresentou diversas obras angolanas, traduzidas em espanhol, sendo que Angola foi eleito país convidado de honra. Esta iniciativa teve por base uma parceria entre Cuba e Angola com o objetivo de colaborar estrategicamente, através da tradução, na divulgação e na internacionalização do espólio literário angolano ⁴⁰.

³⁸ Diga-se ainda que, com múltiplos recursos naturais e um significativo crescimento económico, Angola é um dos países emergentes no século XXI.

³⁹ Laban traduziu, em várias fases da sua vida, diversos autores angolanos, de entre os quais José Eduardo Aqualusa, Pepetela e Manuel Rui, bem como autores caboverdianos, portugueses e moçambicanos.

⁴⁰ Aquando do ato solene de abertura da Feira, ao referir-se a esta meta, Rosa Cruz e Silva, Ministra da Cultura em Angola, mencionou a expectativa, por parte do seu país, de promover a literatura, bem como a vontade de continuar a aprofundar os já existentes laços de amizade com o povo cubano. Recorde-se que, em 1975, o presidente de Angola Agostinho Neto solicitou a intervenção cubana, aos níveis militar e civil e o envio de técnicos, médicos e professores (“Intervenção cubana em Angola”, 2014: s/p.).

No âmbito deste evento, por iniciativa do Instituto Cubano do Livro, foram traduzidas para a língua espanhola dezoito obras de autores angolanos de reconhecido mérito, entre as quais contos e romances, tais como *As Aventuras de Ngunga* e *O Terrorista de Berkeley*, de Pepetela; *A Verdadeira Vida de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira; *Manana*, de Uanhenga Xitu; *Mãe Materno Mar*, de Boaventura Cardoso e ainda coletâneas poéticas, como *Ritos de Passagem*, de Ana Paula Tavares e *Emosentidos*, de António Gonçalves.

Ao fluxo de tradução, que envolve a literatura de Angola, não é alheio o facto de a mesma deter uma posição de destaque por uma profusa e regular produção que, remontando ao século XIX, se consolidou em tempos de luta de libertação e na subsequente época de independência. A literatura angolana é dotada de dinamismo e de versatilidade e agrega uma diversidade de talentos, de temáticas, de estilos, bem como de géneros literários. A poesia de Agostinho Neto, Alda Lara, António Jacinto e Mário Pinto de Andrade, e as narrativas inovadoras de escritores como Luandino Vieira, Pepetela e Manuel Rui serviram de arquétipo inspirador para angolanos, mas também para escritores das demais literaturas africanas de língua portuguesa.

Ondjaki tem por hábito prestar homenagem, tanto aos precursores nacionais, como aos congéneres de língua portuguesa e estrangeiros, e a todos aqueles que fazem parte do seu arquétipo inspirador. Esta postura é um ponto assente dos seus discursos muito embora, apesar de continuamente mencionar o

património legado, jamais se enclausurar na sua própria experiência histórica e cultural ⁴¹.

Por outras palavras, a postura adotada pelo escritor da mais nova geração revela um humanismo que se quer angolano, mas também africano e universal, porquanto não se coíbe de afirmar, em entrevistas e programas televisivos, o seu estatuto de escritor do mundo, ainda que dedicando os seu prémios a Angola.

2. 2. Ondjaki: guerreiro angolano do Renascimento Africano

No contexto da literatura angolana no período da independência, centraremos a nossa atenção no artista e escritor Ondjaki, que se identifica com uma tradição literária de gerações antecedentes, dando contudo provas da sua singularidade. O nome eleito pelo escritor é pseudónimo de Ndalú de Almeida, nascido em Luanda em 1977, e significa “guerreiro” ⁴² em umbundu, uma das muitas línguas faladas em Angola. Um nome que, por si escolhido, combina com uma intensa atividade no mundo das artes, ajustada a um dinâmico e decorrente processo de renascimento económico e de projeção cultural de África.

Com o propósito de situarmos adequadamente o escritor no legado das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, salientamos a visão de contraste e cruzamento entre épocas definida por José Eduardo Agualusa. Este escritor

⁴¹ O escritor Agualusa adotou uma mesma posição quando, num encontro literário, que decorreu na cidade de Curitiba no Brasil, afirmou: “Os autores da nossa língua reivindicam igualdade de condições com o escritor europeu. Quando este escreve sobre a Patagônia, é porque é aberto ao mundo; já um africano escrevendo sobre Londres é um alienado” (Agualusa *apud* Schwartz, 2012: s/p.).

⁴² Quando interpelado, no sentido de explicar a sua opção por tal pseudónimo, Ondjaki tem por hábito contar, com incisivo humor, que a mãe desistiu de o registar com esse nome por, na altura, lhe ter sido dito que o mesmo significava “testículo”. Mais tarde, se esclareceu afinal que Ondjaki significa “guerreiro” em umbundu e, ao que parece, o escritor sentiu a necessidade de resgatar um nome que, por um acaso, não foi oficialmente o seu.

angolano, contemporâneo de Ondjaki, sublinha as diferenças entre o desempenho de escritores na época colonial e os que nasceram para a escrita depois da independência. Destacando a obra de Luandino Vieira, que constrói a sua escrita dos pontos de vista estilístico e temático em torno da oposição ao colonialismo, Agualusa refere o empenho deste autor em produzir uma literatura que não se confundisse com a portuguesa. Era então fundamental conceber um texto que, ao ser lido, fosse imediatamente identificado como o de um autor angolano; daí o investimento de Luandino num estilo que procurava abordar literariamente os falares do povo de Luanda. A independência cultural revogou, de certo modo, a necessidade de afirmação nacionalista e os escritores, sobretudo os mais jovens, passam a identificar-se com outras inquietações (Agualusa, 2002: 18).

Atendendo às reflexões de Agualusa e ao nosso próprio ponto de vista, situamos a obra literária ondjakiana no estudo do polissistema das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no sistema da literatura angolana no seu período de independência nacional e, considerada numa mais ampla visão contemporânea, no ideário do Renascimento Africano. Tal conceito, incorporando inicialmente uma atividade política de valores de luta contra o “apartheid” e um movimento ideológico de transição para a democracia, visa a autoestima pelo resgate de valores pré-coloniais e o orgulho de ser africano. É um ideário que, partilhado por líderes africanos, expande a sua base ideológica abrangendo *latu sensu* a ideia de uma nova política africana (Dopcke, 2002: 146 - 155).

O termo “Renascimento Africano”, que aqui perfilhamos, é a tradução de “African Renaissance”, conceito que emergiu a partir de 1996 do ideário das independências africanas, tendo surgido nos discursos de Thabo Mbeki, antigo presidente da África do Sul. Mais recentemente, Mbeki partilhou as suas ideias,

numa entrevista concedida à jornalista Enskog, que o inquiriu sobre uma definição do conceito, a saber, se o Renascimento Africano seria uma aspiração ou uma realidade, ao que Mbeki respondeu que este é um anseio de África: renascer de um passado de marginalização, aceitar desafios e conduzir o seu próprio destino (Mbeki *apud* Enskog, 2013: s/p.).

Os objetivos atuais do movimento “African Renaissance” são os de outorgar visibilidade ao crescimento económico do continente, redefinir a sua inserção internacional, estimular um efetivo desenvolvimento e dar respostas africanas aos desafios da globalização. Em tal processo de desenvolvimento é essencial, em nosso entender, colocar desafios que vão muito além da estrita base económica, difundindo igualmente um renascimento artístico nas suas variadíssimas manifestações. No cerne deste movimento, através de múltiplas formas de comunicação estética, os artistas africanos têm vindo a afirmar-se no mundo como embaixadores dos seus países, especial missão em que está empenhado Ondjaki como representante de Angola.

Licenciado em Sociologia em Portugal, Ondjaki obteve o grau de Doutoramento em Estudos Africanos na Itália (Universidade L’Orientale, Nápoles, 2010), realizando posteriormente um pós-doutoramento em Estudos Africanos na Universidade de São Paulo no Brasil. A sua tese de doutoramento comporta um trabalho de investigação sociolinguística com uma tripla reflexão sobre discursos orais de Luanda, nomeadamente o fenómeno das “estigas” e os diferentes modos de “estigar”⁴³, mas também as letras do género musical “rap” e os modos de

⁴³ Em Angola, especialmente em Luanda, o fenómeno das estigas e dos modos de estigar é versátil e criativo. No glossário da primeira edição de *Bom Dia Camaradas* (Lisboa, Editorial Caminho, 2003: 138), define-se, deste modo, este combate verbal: “forma de ridicularizar outrem, usada essencialmente no discurso infantil, podendo mesmo assumir um carácter acintoso”.

dançar “kuduro”⁴⁴. Sobre a função das “estigas”, o investigador esclarece: “ (...) são muito engraçadas. A mais conhecida é a que diz ‘*Puseste o rádio na geleira para ouvir notícias frescas*’. Tenho novecentas colecionadas. Socialmente são muito úteis” (Ondjaki *apud* Figueiredo, 2006: s/p.). Por outra parte, diga-se que o escritor despertou o interesse para a linguagem usada nestes combates verbais juvenis, também através de conferências proferidas em algumas universidades⁴⁵.

Além da carreira académica, Ondjaki é poeta e ficcionista, membro da União dos Escritores Angolanos, realizador de documentários, guionista teatral, e, esporadicamente, pintor e professor de escrita criativa, pelo que tem vindo a produzir uma obra artística muito versátil. Ademais da literatura, trabalhada em diversos géneros e editada sobretudo nos continentes europeu, africano e americano, a sua atividade artística contempla várias formas de arte, tais como a pintura, o cinema - em particular o documentarismo africano⁴⁶ - e a dramaturgia. Numa enlevada incursão pelas artes, Ondjaki testa múltiplas formas de expressão, inspirando-se na tradição cultural angolana e cruzando sabiamente épocas e gerações. Através da sua filiação em princípios de pertença a uma cidadania do

⁴⁴ O “Kuduro” é um género musical e um estilo de dança que, surgido em Angola, é influenciado por outros géneros e estilos como o “Kizomba”, o “Semba”, o “Ragga”, o “Afro House” e o “Rap”. Recentemente, o “Kuduro” tornou-se um fenómeno musical em todos os Países de Língua Portuguesa, assim como em outras partes do mundo, designadamente com as digressões mundiais do grupo português de origem angolana Buraka Som Sistema.

⁴⁵ Ondjaki conheceu pessoalmente Michel Laban e foi por sugestão deste que promoveu uma palestra na Universidade Sorbonne, em Paris, sobre “estigas” e modos de “estigar”. Posteriormente, foi convidado com o mesmo propósito, pela Universidade de Utrech na Holanda (Ondalu. “Nós, os do Laban”, s/d: s/p.).

⁴⁶ Ondjaki estudou cinema nos Estados Unidos.

mundo, o escritor expõe infindas inquietações existenciais do ser humano neste planeta sujeito, contemporaneamente, à mundialização da cultura ⁴⁷.

Ondjaki muito preza o modelo e os modos de expressão identitária de escritores que representam as gerações literárias angolanas antecessoras e que apelida carinhosamente os “mais - velhos” ⁴⁸. O escritor assegura que são eles que lhe facultam parte significativa da sua inspiração num campo aberto de criação, desde os ventos da mudança, aquando os movimentos de libertação à afirmação da emancipação no período da independência. Perante o júri que o distinguiu com o Prémio José Saramago 2013, aludindo a essa temática, à vivência atual da História de Angola, bem como às expetativas que ele próprio acalenta para o seu futuro, o escritor declarou:

é verdade que tenho dúvidas e anseios em relação ao nosso momento histórico atual. procuro alimentar todos os dias uma esperança. uma esperança que me vem, certamente, de outros mais-velhos que conheci, de um outro tempo, de uma outra educação, alimento todos os dias uma esperança quase ridícula, quase utópica, de uma angola mais justa. enquanto espero, abraço aqueles que quando vão falar estão preparados para escutar. (...). os mais velhos sabem: a sabedoria de quem já viveu, e viu e falou, é o

⁴⁷ Ondjaki perscruta múltiplas artes: pintura (exposições em Angola e Brasil); documentarismo (*Oxalá cresçam Pitangas- Histórias de Luanda* - documentário realizado de parceria com Kiluange Liberdade; teatro (interpretação teatral, escrita de guiões cinematográficos e dramáticos) e declamação poética.

⁴⁸ A expressão “mais velhos” é de uso corrente em Angola, nela se inculcando o sentido de respeito prestado e a ideia de um estatuto detido por gerações que transmitem sabedoria. Repare-se que o escritor usa, na sua escrita literária, a estrutura hifenizada “mais-velhos”, reforçando a ideia de um saber transmitido, em detrimento da focalização no nível etário de quem o transmite. No romance *AvóDezanove e o Segredo do Soviético*, duas jovens personagens dialogam: “- Vamos ficar aqui parados? – Vamos. – A fazer o quê? – Sentados só. A ver o tempo passar, como dizem os mais-velhos” (Ondjaki, 2008: 159).

Ainda quanto à homenagem que o escritor gosta de prestar aos ideais utópicos dos seus antecessores, aos escritores “mais-velhos”, veja-se como termina o seu discurso na sessão de entrega deste prémio: “eu não ando sozinho. faço-me acompanhar dos materiais que me passaram os meus mais-velhos. na palavra ‘cantil’ guardo a utopia, para que durante a vida eu possa não morrer de sede. este prémio não é meu. este prémio é de angola (Ondjaki, 2013: 6).

modo como se dá voz aos que agora chegaram com coisas novas de fazer. escutar é uma forma de respeito. as pegadas mostram a direcção; mas cada pé pisa um caminho sempre novo ⁴⁹. (Ondjaki, 2013: 6)

Na obra ondjakiana se infere uma nítida consciência de pertença à realidade angolana do período de independência. Como cidadão que não viveu senão este período, o escritor testemunhou o desenvolvimento de progressos cívicos no seu país, do mono ao pluripartidarismo. Presenciou reivindicações num passado de guerra e pós-guerra recente e participa num futuro em construção. E é entre saberes e sabedorias de Angola, mas igualmente entre toda a Humanidade de um mundo globalizado, que parte em busca das suas referências. Da poesia à prosa, quão inquieto nómada, vai libertando literariamente a palavra e a sintaxe, enjauladas por uma norma de língua que adjectiva de “desportuguesa” ⁵⁰, num processo de emancipação libertária que indaga espaços e sentidos alternativos.

Assumindo-se como um escritor não-alinhado e apartado de compromissos políticos vinculativos, mas nunca afastado afetivamente da vida social da sua *polis*, Luanda, e do seu país, o seu imaginário literário contempla múltiplas vertentes temáticas: a infância revisitada - poeticidade e lirismo; o mundo dos afetos; a transmissão de valores aos mais novos; o amor e o quotidiano poetizado; o espaço telúrico; os acontecimentos e a História Privada da independência da nação; a sensualidade e o erotismo; a visão onírica e o fantástico; a aventura picaresca e o humor; a misteriosa criação artística e o espaço social luandense.

⁴⁹ Note-se que transcrevemos o discurso do escritor, sem maiúsculas, conforme foi publicado no *JL* e as suas opções de escrita pessoal (vd. *infra*, p. 77).

⁵⁰ Em diversas entrevistas, o escritor tem feito uso deste adjectivo que sugere um processo de recriação da língua pelos falantes, bem como a sua aclimação a ambiências africanas, nomeadamente a sua adaptação às vivências de Luanda.

A obra literária de Ondjaki, publicada fundamentalmente em Angola (pelas editoras Chá de Caxinde e Nzila), em Portugal (pela Editorial Caminho) e no Brasil, já se encontra traduzida em diversas línguas e países da Europa e da América do Norte e do Sul, como adiante se indica, desdobrando-se em múltiplos géneros, como seja a poesia; o conto; o conto infantil; a novela juvenil; a novela; o romance; a crónica ⁵¹ e a dramaturgia. Ao fazer uma incursão pela tradução da obra ondjakiana, é necessário evocar a sua antiga agente literária, a falecida alemã Ray-Güde Mertin, que foi a promotora inicial da tradução do autor e também uma das mais ativas responsáveis pela internacionalização de inúmeros autores de línguas portuguesa e espanhola (H.M., 2007: 5). Presentemente, as obras traduzidas de Ondjaki estão presentes em cerca de treze países e contemplam, pelo menos, nove línguas ⁵².

A uma extensa lista de publicações do escritor está associada uma considerável lista de prémios. São eles: Menção Honrosa do Prémio António Jacinto (Angola, 2000); Prémio Literário Sagrada Esperança (Angola, 2004); Prémio Literário António Pauloro (Portugal, 2004); Grande Prémio APE 2007 (Portugal, 2007); Grinzane for Africa Prize/ Young Writer pelo conjunto da sua obra (Etiópia, 2008); Grande Prémio do Conto “Camilo Castelo Branco” (Portugal, 2007); Prémio FNLIJ (Brasil, 2010); Prémio Jabuti (Brasil, 2010); Prémio Caxinde do conto Infantil (Angola, 2011); Prémio Bissaya Barreto da Literatura para a Infância (Portugal, 2012); Melhor obra destinada a crianças e jovens pela

⁵¹ Cf. Crónicas de Ondjaki publicadas no *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nomeadamente o artigo “ Eu não ando sozinho” publicado no *JL*, aquando a receção do Prémio José Saramago 2013, in *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Número 1125, de 13 a 26 de novembro de 2013, Ano XXXIII, p. 6.

⁵² A obra ondjakiana foi traduzida nos seguintes países: Argentina, Canadá, China, Cuba, Espanha, Itália, México, Polónia, Reino Unido, Sérvia, Suécia, Suíça e Uruguay. As línguas de chegada são o espanhol, inglês, italiano, polaco, sérvio, sueco, francês, alemão e chinês.

Fundação Nacional do Livro Infantil (Brasil, 2012); Prémio Literário José Saramago (Portugal, 2013).

O mais recente reconhecimento internacional do escritor sucedeu no âmbito do “Hay Festival”, um dos mais prestigiados festivais de artes e literatura do mundo, sediado no Reino Unido, cujos organizadores tomaram a iniciativa de reunir, no projeto Antologia Africa39, trinta e nove escritores da África subsaariana com menos de quarenta anos. De acordo com os promotores do evento, esses escritores têm potencial e talento para definirem tendências da literatura numa determinada língua e região e para serem publicados em inglês (“Ondjaki na Antologia Africana39”, 2014: s/p.).

2. 3. Imaginário literário ondjakiano e universo de tradução

Pela escrita do guerreiro, por entre experiências e metáforas de terras de África, somos transportados numa viagem capaz para muitos de enfeitiçar o ser e de amarrar o coração, encetando igualmente um percurso extensamente planetário. Tal viagem tem por início os paratextos, propostos pelo autor, que desvendam filiações e colaboram na apreensão do seu imaginário e das suas “línguas”⁵³. Esses elementos paratextuais apresentam-se como um modo auxiliar de compreensão da obra tendo em vista a sua tradução.

A obra ondjakiana está situada no *continuum* de textualidades literárias de Países Africanos de Língua Portuguesa num contexto que, segundo Agualusa, não exhibe uma rigidez de fronteiras entre épocas e amplos movimentos. Assim, nas palavras deste escritor, as literaturas de Moçambique, Cabo Verde e Angola

⁵³ Quando questionado por nós, via correio eletrónico, sobre quantas línguas angolanas dominava, Ondjaki respondeu-nos que apenas dominava uma única língua, a portuguesa.

não surgiram simplesmente com o recolher da bandeira portuguesa. Em qualquer um destes países, mas sobretudo em Angola, a literatura preparou a independência e o Movimento Popular de Libertação de Angola mostra ter uma óbvia filiação em dinâmicas literárias. Não será por acaso que os seus mais notáveis fundadores, como Mário Pinto de Andrade, Viriato Cruz ou Agostinho Neto, ficaram conhecidos como ativistas ou produtores de literatura (Aqualusa, 1999: 42). Sobre a emergência genérica das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, aponta-se ademais, como período embrionário das mesmas, o primordial contributo da Casa dos Estudantes do Império⁵⁴.

Na génese destas literaturas, é ineludível o relevo dado as afinidades que convergem para erguer pontes entre continentes, salientando-se, por outro lado, os traços individuais que atestam as diferenças e uma pertença nacional. No que diz respeito às afinidades, evidencia-se uma relação tridimensional entre as literaturas de Portugal, Brasil e África de língua portuguesa, bem como um intenso tráfico literário de influências intercontinentais. Salvato Trigo destaca-o por entre influências e temáticas da literatura portuguesa e da literatura brasileira, bem como entre esta última, quando consolidada, e a emergência das literaturas africanas escritas em língua portuguesa.

Ao invés do Modernismo Português, que se caracterizou por um apagamento da tradição, no Brasil e em África indaga-se, fundamentalmente nessa época, a tradição com o intuito de afirmar a brasilidade e a africanidade (Trigo, 1992: 433). Nos anos 30 do século XX, surge no Brasil o romance

⁵⁴ Entre as décadas de 40 - 60 do Século XX, as obras editadas são consideradas parte integrante de uma produção literária africana de língua portuguesa, apesar de este período de génese ter permanecido quase ignorado fora do círculo restrito dos antigos sócios da Casa e de alguns especialistas, que a esse tema têm dedicado a sua investigação (Freudenthal, 1994: 5).

nordestino que constitui um primeiro e importante vetor na transação de influências entre continentes. É este novo romance o mais citado fator extrínseco da formação das consciências literárias dos países africanos ⁵⁵, a par da poesia telúrica e do empenhamento social de autores como Jorge de Lima, Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Armando Fontes, Graciliano Ramos e Jorge Amado. Estes são, entre outros, alguns dos literatos que influenciaram a emergência e o desenvolvimento de linguagens e temáticas nas literaturas da África colonizada por Portugal (Trigo, 1992: 434).

Ainda no domínio das afinidades, sobressaem duas vertentes comuns fundamentais: por um lado, a afirmação identitária e, por outro, e daí decorrendo, a recontextualização temática e a apropriação da língua portuguesa enquanto língua africana. Nas palavras de Inocência Mata, uma das marcas emblemáticas das atuais literaturas africanas de língua portuguesa, e da angolana em particular, é o trabalho de desconstrução temática, discursiva e ideológica. Esse labor acompanha-se de uma simultânea reconstituição do discurso sobre o corpo da nação, a partir de identidades colocadas à margem, e de uma consequente desestabilização do “local de cultura”, erigido como nacional pelo discurso literário anti-colonial (Mata, 2002: 133).

Os escritores africanos manifestam, recorrente e publicamente, o alento que vão buscar aos seus congéneres brasileiros. Mia Couto, por exemplo, é um dos escritores que mais assinala esse influxo no seu percurso de maturação, bem como as semelhanças entre as realidades do Brasil e as africanas. Para ele, o

⁵⁵ A título de exemplo, sublinhe-se o impacto causado pela publicação da obra *Vidas Secas*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos, bem como a sua divulgação nos meios intelectuais dos países africanos de língua portuguesa, designadamente em Cabo Verde e em Angola.

povo brasileiro está sujeito à influência africana e a moldagem da língua portuguesa, o que constitui uma brecha e um exemplo relevante para os africanos, abrindo um campo de possibilidades para a recriação da língua normativa (Couto *apud* Magnier e Laban, 1993: 73 - 74). Adite-se o facto de a consciência literária de escritores africanos de língua portuguesa se ter igualmente consolidado através de congéneres da América do Sul, nomeadamente Gabriel Garcia Marquez e demais representantes do *Realismo Mágico* ou *Fantástico*.

A semelhança de Mia Couto, Ondjaki sublinha a significativa influência que alguns autores exercem na sua formação literária, mencionando que o que mais o fascina é a leitura de obras de congéneres da América Latina. Os seus imaginários e mundos têm eco em si e no despertar das suas emoções (Ondjaki *apud* “Cem Anos de Literatura, entrevista a Ondjaki”, 2013: s/p.), bem como na consciencialização do seu próprio futuro como angolano:

penso que todos queremos uma angola melhor. e seremos um país melhor quando as pessoas puderem expor e debater as suas convicções ainda com mais liberdade e conforto. tenho orgulho de pertencer a um país onde os jovens pensam, reflectem e chegam às suas próprias conclusões. estas conclusões trazem exigências, reclamações, debates. Parece-me que estamos assim a caminho do futuro. e é este realmente o futuro que queremos: democracia, exposição, debate, o direito à convicção tanto quanto o direito à dúvida. (Ondjaki , 2013: 6)

Na sua escrita poética, louvando o chão pátrio, o seu “xão”⁵⁶, Ondjaki expressa fundamentalmente inquietações existenciais, sendo sobretudo o

⁵⁶ O vocábulo, grafado com a letra x, remete para a observação de um espaço telúrico feito de matéria poética, contida nas pequenas grandes coisas da terra, como lesmas, borboletas, abacateiros e todo um universo observado, não raras vezes, por um prisma infantil.

narrador de histórias que afirma a sua identidade angolana na obra de ficção. Nos contos, novelas e romances, num registo ora confessional, ora pícaro e humorístico ou mordaz, desvendam-se espaços de interseção entre a edificação da independência e as sequelas de um passado colonial, entre momentos do quotidiano e problemáticas sociais que se aninham no desvario, no sonho e na realidade. É também entre a aprazível inconsciência de uma feliz infância e a idade adulta que se situam as suas narrativas, num ávido anseio por viver a paz e reviver momentos não muito distantes. A este propósito, Gérard e Pierrette Chalendar realçam o facto de, na obra ondjakiana, estarem expressas vivências de uma alegre infância, numa época onde, prevalecendo a ausência total do sentimento de solidão, o conceito de família era alargado também aos amigos. Além disso, as crianças de então não tinham, como agora, razões para sentirem, como se de uma ameaça se tratasse, constrangimentos de ordem material (Chalendar, 2008: 3 - 4).

As narrativas expõem amiúde um imaginário que se constrói em torno de inúmeras epígrafes que Ondjaki partilha com os seus leitores em cada obra editada, dando a conhecer as suas referências literárias e artísticas, tais como as musicais nas quais o escritor menciona, por exemplo, Jorge Palma, Caetano Veloso, Adriana Calcanhoto e Roberto Carlos, através de menções disseminadas extra e intratextualmente. O seu último romance, *Os Transparentes*, é dedicado ao falecido Michel Laban ao qual Ondjaki tece elogios ⁵⁷. Os excertos epigrafados,

⁵⁷ A homenagem prestada alude à tradução do conto de Luandino Vieira, *Luuanda*, realizada por Laban que, com essa reescrita, iniciou a divulgação das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa nos países europeus. Cf. Dedicatória (Ondjaki, 2012: 7), sendo que nos agradecimentos finais, o nome do tradutor francês é mencionado explicitamente: “obrigado (...) michel laban diá kimuezo: desde Luuanda te abraçamos” (Ondjaki, 2012: 429).

musicais ⁵⁸, literários (poesia, narrativa, dramaturgia) e de diversas áreas do conhecimento, como a sociologia e a antropologia, foram escritos pela pena de mestres que o inquieto guerreiro busca nos quatro cantos do mundo. Este palmilha um sinuoso itinerário que revela, não somente a conexão trigonal das literaturas de África, Brasil e Portugal, mas também outros trilhos que nos fazem percorrer o mundo de lés a lés. De Angola a Moçambique e Cabo Verde, de Portugal a Espanha, de França e Roménia à Alemanha e à Áustria, dos Estados Unidos ao Brasil, ao México, à Colômbia e da Grécia à Quirguízia e à China.

Donde as inúmeras referências estéticas e homenagens a autores à escala do planeta, destacando-se entre outros: Ruy Duarte de Carvalho, Ana Paula Tavares, Mia Couto, Eduardo White, Corsino Fortes, Al Berto, Natália Correia, Frederico Garcia Lorca, Pierre Bourdieu, Paul Célan, Eugène Ionesco, Patrick Süskind, Ingeborg Bachmann, Silvia Plath, Clarice Lispector, Ruadan Nassar, Manoel de Barros, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez, Nikos Kazantzakis, Tchinguiz Aitmatov e Zhang Keijiu. Nesse percurso, o escritor reconhece que a sua incessante busca revela uma firme vontade de se singularizar: “*Mas nesse sítio mágico - a Humanidade – encontrei alguns simples mestres literários. Um me disse abruptamente: vá masé buscar seus próprios universos, não olhe de lado. Cada búzio, cada concha!*” (Ondjaki, 2001: 10).

Não falta, em tom intimista, em dedicatórias a menção a todos os que habitam o espaço dos seus afetos, como familiares e os mais chegados entes

⁵⁸ No mesmo romance, em jeito de posfácio entre os agradecimentos aos “mais-velhos”, o angolano Manuel Rui e o francês Michel Laban, Ondjaki partilha com o leitor as suas preferências musicais: “estas páginas foram escritas e vividas com a música de win mertens, paulo flores, cat power, joaquin sabina, keith jarrett, ruy mingas, anthony and the jonhnsons, thomas feiner & anywhen, lavoura arcaica soundtrack, sigur rós, lhasa, bom iver, beethoven, mozart, entre outros” (Ondjaki, 2012: 429).

queridos e amigos. Entre eles, refiram-se Jacques dos Santos, Ana Paula Tavares, a tia Dada e todos os que, com significativa presença, povoaram a sua infância. São eles professores e professoras, em especial de Português, colegas e amiguinhos de traquinice, vizinhos e conhecidos. De notar que Tavares, amiga de longa data, é uma “mais-velha” com quem o escritor mantém correspondência epistolar, de cariz literário, e que é citada em diálogos intra e intertextuais. Vejam-se, no romance *Os Transparentes*, os três versos, não identificados, de um bilhete amarrotado pela mão de uma das personagens e que constituem o repto da escrita narrativa. O mesmo bilhete, amarrotado pela personagem Odonato, é identificado pelo narrador no fim da narrativa como sendo da autoria de Ana Paula Tavares⁵⁹.

Além disso, o escritor manifesta um peculiar apreço por personagens, protagonistas de leituras suas, como o pequeno príncipe da obra *Le Petit Prince* de Antoine de Saint Exupéry (vd. *infra*, p. 118) ou João Vêncio da obra *João Vêncio: os seus Amores* de Luandino Vieira. É o leitor-escritor que dedica, a esta última personagem, o seu romance *Quantas Madrugadas tem a Noite*: “esta estória é muito para ti, João Vêncio” (Ondjaki, 2004 b: 8). Na obra literária ondjakiana, as epígrafes e as homenagens são indícios de filiação do autor, constituindo elementos interativos que promovem uma comunicação dentro da própria obra, com outros textos e com o leitor. O diálogo intertextual da obra ondjakiana é notável e desvenda conexões, sendo igualmente um instrumento auxiliar na partilha da génese da obra com o leitor e na compreensão de uma

⁵⁹ A correspondência literária entre Ondjaki e Tavares está ainda patente no romance *AvóDezanove e o Segredo do Soviético*, antes dos agradecimentos, numa *Troca de cartas entre o autor e Ana Paula Tavares* (Ondjaki, 2008: 191 - 196).

linguagem trabalhada sob diversos ângulos. Ondjaki enfatiza, explicitamente, a vitalidade desse diálogo entre textos quando é chamado a discursar:

eu não ando sozinho. dentro dos meus dias, por vezes, estou no semba à procura de Benjamim; ou numa rua de maputo, em busca dos olhos de Isaura; vejo em cada porco um “Carnaval da Vitória”; no makulusu quase que encontro o João Vêncio; a caminho do Namibe, quase que encontro o mais-velho Ruy Duarte de Carvalho; na Huíla, “flechas de veneno/ moram no coração dos vivos”, diz o poema que escolhi para abrir o livro, pois eu ando em busca de uma resposta que me ensine o que fazer com as flechas de veneno dos nossos dias. sem esquecer o futuro, sem esquecer o lugar do riso e da brincadeira. (Ondjaki, 2013: 6)

Motivado pelos seus “mais-velhos”, o escritor usa uma linguagem que oscila, em medida variável e conforme a obra, entre uma quase norma europeia da língua portuguesa e a fecunda língua afro-portuguesa na sua variedade angolana, particularmente luandense, em diferentes níveis de língua. O seu idioleto revela, além do mais, a relação estreita entre escrita e oralidade, entre culturas africanas, culturas de um passado colonial e culturas do mundo. Da poesia à prosa, o versátil sistema linguístico ondjakiano coloca, por isso, ao tradutor desafios de ordem vária que o levam a ponderar opções estéticas, bem como intersecções linguísticas e culturais na pulsação quotidiana da cidade de Luanda. A vivência teatral e inventiva da língua nesta cidade é, nas suas palavras, como que uma urgente manifestação de criatividade. Por isso, não é de espantar que a criação de novas palavras e expressões seja tão habitual, surgindo, por exemplo, de par com os ritmos do “rap” e do “kuduro”, mas também nos jogos

verbais das “estigas”. A atitude, entre os luandenses, é tão banal que ninguém coloca em causa a existência das palavras inventadas ⁶⁰.

O comportamento dos falantes luandenses tem, na sua origem, a propagação secular em Angola da língua portuguesa em contacto permanente com línguas africanas autóctones, nomeadamente - entre outras - com o kimbundu e o umbundu, que enformam o idioleto do escritor. Neste país, há que salientar o papel que a guerra desempenhou na constituição e evolução da língua afro-portuguesa, consolidando-a como língua materna, veicular e nacional. Presentemente, a capital angolana comporta cerca de um terço da população do país, com habitantes provindos de todas as regiões que fundem criativamente o português com línguas de origem bantu e outras.

É seguro afirmar neste contexto que, do poder político e administrativo à *intelligentsia* e da classe média às massas populares, a grande maioria dos habitantes de Luanda fala português. Ondjaki, um desses falantes, adota uma linguagem literária que absorve os referidos fenómenos, colocando ao tradutor interlinguístico desafios de tradutibilidade que requerem, em nosso entender, três níveis de prévia interpretação intralingue.

Relativamente ao primeiro nível, que é de referência cultural implícita, destaca-se, na tessitura dos subtextos poéticos e narrativos, a necessidade de decifrar silêncios e sentidos ocultos ditados pelos desígnios da oratura. Na poesia

⁶⁰ Numa entrevista que concedeu a Paula Cruz Faccini, o escritor revela: “ Não há necessidade de se justificar se é de onde, de que grupo! É uma coisa pessoal. Só que lá é pessoal de sete milhões” (Ondjaki *apud* Faccini, 2012: s/p.).

ondjakiana tais silêncios estão presentes, sobretudo com referência a vivências e observações infantis e juvenis, sendo frequentes as marcas de omissão e de não-ditos. Anotem-se aqui alguns exemplos:

para ser grilo/ há que ter algibeiras/ onde também caibam silêncios./ ser sorrateiro/ espreitando entre dois fios de relva./ saber fazer uma teia invisível/ onde o infinito se armadilhe./ encarar o universo com/ demasiada intimidade/ - a modos que quintal/ (...). (Ondjaki, 2002 b: 22)

Na perspectiva de um sujeito poético infantil, a vida de grilo, feita de observância silenciosa e ínfima, acontece num restrito quintal que se insere, sem que o observado inseto o suspeite, na imensidão de um determinado universo. No conto infantil *Ynari a Menina das Cinco Tranças*, os discursos dos “velhos muito velhos”, com os seus ritmos de fala, apontam igualmente para modos de transmissão de sabedoria expressos por metáforas culturais marcadas: “Cada pessoa sua magia; cada árvore sua raiz. O peixe só sabe nadar na água. O humbi-humbi preso, nas gaiolas, morre. Coisa de metal que sai metal e fumo, destruímos (...). De noite, olhar e imitar os animais” (Ondjaki, 2004 a: 23). O discurso do velho muito velho apela assim ao respeito da singularidade e da liberdade, ao fim da guerra e à edificação da paz em modo harmonioso com a natureza. Repare-se que o “humbi-humbi” é um pássaro de Angola que sugestivamente simboliza a libertação e a liberdade. Posteriormente, o autor institui uma relação intertextual óbvia entre este conto infantil e o poema que a seguir transcrevemos. Este reflete pedaços imagéticos confundidos de um sonho fantástico, idealizado num espaço africano das maravilhas que não é identificado:

seguí a lesma, a baba dela parecia um rio de infância/ perdido no tempo, escorreguei no tempo./ nesse rio havia um jacaré, a fileira enorme de dentes/

lembrou-me uma pequena aldeia cheia de cubatas [talvez a/aldeia de ynari];/
adormeci na aldeia./ ouvi um barulho- era a lesma a sorrir./ o sorriso fez-me
lembrar um velho muito velho que/ escrevia poemas, os poemas eram restos
de lixo que ele/ colecionava no quarto ou no coração das mãos./ abracei o
velho, quase que esborrachava a lesma/ (Ondjaki, 2009: 13)

O segundo nível de interpretação, de referência linguística e cultural explícita, está presente na voz dos locutores angolanos que são dotados de uma espontânea e criativa intervenção na cidade de Luanda. A apropriação da língua portuguesa pelos mesmos, plena de referências culturais, é decifrável em específicos contextos: “Os candongueiros estão mais habilidosos e acrobáticos do que nunca, os políticos também, as crianças sorriem desafiando o sol, o quintal da tia Guida ali na ilha tem um mufete e um choco frito a cuiarem da orelha” (Ondjaki, 2007 a: 40).

O deciframento contextual desta frase é tripartido: temos, primeiramente, os “candongueiros”, veículos de transporte popular que carregam o possível e o impossível, desde pessoas a todo o tipo de fardo, sempre sobrelotados e fazendo por manter uma inexequível habilidade na gestão da superlotação. Quanto aos políticos, esses, muito ardilosos na arte de ludibriar, estão mais acrobáticos que nunca. De realçar, finalmente, que interjeições e onomatopeias no discurso angolano transferem consigo referências culturais marcadas. Nesta frase, a interjeição “cua” expressa deleite gustativo, dando origem ao verbo “cuiar” que significa “estar delicioso”. Sobre o quintal da tia Guida, mencione-se que é um restaurante na ilha (bairro de Luanda) onde são cozinhados pratos tradicionais como o mufete, prato de peixe grelhado acompanhado de feijão com óleo de palma e banana cozida.

A fusão de línguas e culturas, na sua relação autóctone/ não autóctone, é uma constante na linguagem literária ondjakiana, envolvendo a necessidade de uma interpretação intralingue cuidada, por parte do tradutor, que deverá manter-se informado e procurar documentar-se adequadamente, se possível em contexto angolano atualizado.

Atente-se agora nos exemplos que se seguem: “O puto tava cobrar só 10 kwanzas pra ximbicar pessoas ousadas, ché! (...) *mô kota, é puro bizness: essa chuva tá muito categórica!*” (Ondjaki, 2004 b: 23). Tal trecho narrativo regista uma situação de inundação em plena cidade de Luanda após a precipitação de chuvas abundantes. O acontecimento acabou por beneficiar alguns, sendo que um miúdo soube, em seu proveito, inventar prontamente um “negócio” como modo de sobrevivência. O rapaz cobrava 10 kwanzas para ajudar pessoas destemidas a atravessar zonas de grande inundação e justificava-se, dizendo: “meu amigo, (meu velho), isto é negócio: esta chuva está demasiado persistente”. Refira-se que a linguagem dos pequenos negócios de rua é repetidamente integrada na obra ondjakiana como linguagem do “desenrasque” e anote-se, de seguida, outro exemplo: “sabemos que o kota tem bizno lá em baixo com os kinguilas, anda a fazer nota com as notas, câmbio e tal” (Ondjaki, 2012: 105). Neste contexto, entenda-se o seguinte: “sabemos que o fulano negocea, como intermediário, com os kinguilas, isto é, com aqueles que praticam câmbio financeiro, não oficial, nas ruas”.

A opção de dar voz à criatividade dos locutores de todos os níveis sociais é frequente nas narrativas ondjakianas e os exemplos são infínitos: “Quando ela viu o PCG sair do carro, esse modo dele cambaleado de pisar o mundo, lhe olhou só assim de lado, mãe furiosa, e lhe aplicou duas ngaias no nguimbo *você fica tantos*

dia sem aparecer aqui? é ansim” (Ondjaki, 2004 b: 98). Sendo o mesmo que dizer que “a mãe, quando avistou o filho, saindo do carro com o seu jeito de andar cambaleado, ficou furiosa (devido à uma ausência filial prolongada) e lhe aplicou dois açoites na nuca”. O excerto que se segue é igualmente revelador da necessidade de pesquisa, por parte do tradutor, de uma imbricação lexical entre línguas e da sua interpretação cultural contextual. Assim, ao sugerir uma situação de promiscuidade entre sexos masculino e feminino, o narrador usa a expressão: “*salada de kinjangos e xuxutas*” (Ondjaki, 2004 b: 107).

Por outro lado, quando uma personagem alude a um “mestre”, ou seja, a um “perito” do traquejo verbal na arte de “estigar”, esta usa a expressão “puro monacaxito das estigas”: “ele o nosso puro monacaxito das estigas, te furava pior que aká, ias em casa pedir perdão na tua mãe só de teres te encontrado com o gajo!” (Ondjaki, 2004 b: 112). Repare-se que o monacaxito é a designação corrente de um canhão de 40 bocas e que a aká (aká 47) é uma metralhadora de fabrico russo. De mencionar ainda que uma linguagem, associada a armas e guerra, é de uso corrente nos jogos das crianças de Luanda e é nessas circunstâncias que a personagem juvenil expressa o medo experimentado por outros (e talvez por ele próprio), relativamente ao “mestre das estigas”, pois quem caía nas suas garras impiedosas ficava “arrependido de viver”.

Estas mesmas ambiências linguísticas e culturais estão refletidas no documentário de Ondjaki intitulado *Oxalá cresçam Pitangas - Histórias de Luanda*, realizado de parceria com Kiluange Liberdade e apresentado na Culturgest em 2006. No documentário, um dos entrevistados diz-nos que “Em Luanda, sente-se Angola”, o que é verdadeiro, já que através do testemunho de dez locutores, Ondjaki e Kiluange lograram o empreendimento de uma fascinante viagem pela

cidade e pelos seus subúrbios, bem como pelas vidas e pelas almas dos seus habitantes. Os distintos discursos dos entrevistados, que dão conta de diferentes estilos de vida em Luanda, constituem uma homenagem ao espírito luandense e, de modo tácito, ao dinamismo da língua que mais se fala na capital do país.

Num terceiro nível de interpretação, o escritor afirma-se como um criador ativo de escolhas estéticas pessoais, nomeadamente na evocação de ambiências fantásticas e na encarnação de vozes, numa proposta de inovação lexical e sintática pessoal que se move em teias intertextuais. É num estilo próprio que as dedicatórias e os nomes são grafados com letra minúscula ou como resultado de fusões com maiúsculas de permeio, sobretudo os nomes ficcionais. Nos poemas, os versos iniciam-se igualmente com minúscula. Por vezes, no discurso narrativo de contos, novelas e romances e no discurso crítico das suas crónicas, são também dispensadas as maiúsculas. Exemplo disso é o seu último romance, *Os Transparentes* (2012), que, radicalmente, não ostenta quaisquer pontos finais. Nas narrativas, os diálogos são em alguns contextos escritos em itálico e, frequentemente, após o travessão, mantém-se ausente o verbo declarativo. O escritor opta, neste caso, por colocar frases que explicitam descritivamente a atitude da personagem como modo de complementar o discurso narrativo.

Vejam-se alguns, entre muitos, procedimentos de criação artística: “mesmo para os burros que jiboavam ao longe, o assobio era uma nítida corrente de sons incomodativos(...); um som quente, fluido, enfeitiçante” (Ondjaki, 2002 a: 43). Sugere-se aqui uma imagem de burros a “jiboar”, ou seja, a preguiçar na praça num dia de calor. Dos exemplos que seguem, o primeiro dá conta de uma “ilha da febre”, espaço de delírio descrito por um narrador com sintomas febris originados pela doença da malária ou paludismo: “Depois de ter completado dezassete

quadras com lógica e ritmo, começaram as alucinações. Julgava ver duas ilhas. Eu encontrava-me na ilha da febre; dois homens e uma senhora encontravam-se na ilha onde não havia febre” (Ondjaki, 2005: 91- 92). No exemplo seguinte, está patente a criação e a evasão de palavras: “Deitadiço. O seu corpo manteve-se ali. Nessa postura verde, arvoreá, ela deitada parecia cantar. Assobiar” (Ondjaki, 2001: 123). O “corpo deitadiço numa expressão arvoreá” descreve uma figura feminina, sendo um dos muitos exemplos de intromissão do discurso lírico na narrativa ondjakiana. Atente-se, por último, num exemplo onde o verbo declarativo é substituído pelo pensamento do narrador: “*Sabes onde é que eu vou hoje, António?*”- pensava que ele não sabia” (Ondjaki, 2003: 33). Como se pode atestar, em vez de usar um verbo declarativo, o narrador juvenil expressa-se usando uma frase explicativa no espírito do discurso indireto livre.

Do ponto de vista temático, a narrativa ondjakiana dá corpo ao espaço de uma infância revisitada e bem-aventurada, lembrada através de afetos vividos ainda que reinventados ficcionalmente. Quando questionado sobre a temática da sua coletânea de contos *Os da Minha Rua* (2007 a), Ondjaki responde que, mais uma vez, são histórias de um antigamente. Acontecimentos da sua memória afetiva, aos quais imprime ritmo literário ou, no seu dizer, pedaços ficcionados da sua própria infância. Os episódios em apreço realçam uma infância vivida num universo de afetos seus: a sua rua e os que partilhavam o seu convívio, momentos que marcaram um percurso (como a sua primeira ida ao cinema ou a primeira vez que viu uma televisão a cores (...)) (Ondjaki, 2007 a: 18). A coletânea retoma a temática de memórias infantis, patente no romance *Bom dia Camaradas*, sendo contudo agora desdobrada em versões de ficção curta.

Um, entre os muitos exemplos de diálogo intertextual, que tem por referência a sua própria obra, encontra-se na homenagem prestada a Sankarah, na sua primeira obra editada – de poesia -- publicada em Angola--: “*este livro é para ti Sankarah, tu que sempre estás*” (Ondjaki, 2000: 2). Posteriormente, a personagem Sankarah surgirá na supracitada coletânea de contos como protagonista do conto “O Nitó que também era Sankarah”. Uma mesma relação dialógica e temática acontece entre o conto “Assobio de muda”, inserido na coletânea de contos *Momentos de Aqui* e a novela *O Assobiador*.

Por outro lado, não raras vezes, o autor partilha com o seu público leitor o contexto de produção de obras suas. Quando indagado sobre a génese do seu romance *Bom dia camaradas*, Ondjaki expõe a motivação que o impeliu para a escrita, explicando que um editor angolano, o seu amigo Jacques dos Santos, lhe solicitou a produção de uma narrativa que desvendasse o modo como perspectivava a independência de Angola. Dado que Ondjaki nasceu dois anos após a independência, isto é, em 1977, o desafio proposto pelo amigo levou-o a compor uma narrativa sobre as vivências de um processo histórico que trazem à tona lembranças da sua própria meninice.

Na conceção do romance, o autor não nega ter recorrido às suas memórias e uma inspiração que tem por base a sua própria infância e o convívio com entes próximos de si nessa época. Apesar disso, é importante salientar que Ondjaki, quando entrevistado, contraria uma certa tendência de categorização de obras suas de ficção como autobiográficas. O escritor nega tal rótulo e faz questão de afirmar que a sua criação, inspirada em memórias e revisitação ao passado, se expressa numa escrita com padrões de ficcionalização literária (Ondjaki *apud* Figueiredo, 2006: s/p.).

2. 4. Mediação entre culturas: Ondjaki traduzido em língua francesa

O primeiro romance de Ondjaki, *Bom dia Camaradas* (Lisboa, 2003), muito bem acolhido em Angola, foi publicado em 2006, no Brasil, de parceria com o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas. A obra possui alguns ingredientes que são do agrado do leitor: um humor lancinante, um olhar sobre uma determinada época da independência angolana, um ritmo de narração peculiar e uma linguagem fecunda de gíria juvenil. As vivências descritas, as de Luanda nos anos oitenta do século XX, têm por enquadramento histórico o período de cooperação soviética e cubana aos níveis civil e militar.

O romance foi traduzido por Dominique Nédellec (*Bonjour Camarades*, Éditions La Joie de Lire, 2004) que, no ano seguinte, empreendeu a tradução da coletânea de contos *Os da minha Rua* (*Ceux de ma Rue*, 2007 b), publicada pela mesma editora suíça. Ambas as obras obtiveram um favorável acolhimento, por parte do grande público de língua francesa, sendo eleitas como objeto de análise em Universidades suíças e francesas, no contexto de Estudos Africanos e Pós-coloniais (“Entretien avec Ondjaki, Écrivain Angolais”, 2011: s/p.). Sobre o espaço temporal, que medeia a primeira edição em Angola do romance *Bom Dia Camaradas* (Luanda, Chá de Caxinde, 2001) e a edição traduzida em francês *Bonjour Camarades* (Genève, La Joie de Lire, 2004) mencione-se que é de três anos apenas, pelo que se evidencia o fator contemporaneidade entre o escritor angolano e a tradutora suíça.

Por um prisma analítico construtivo, as obras literárias traduzidas por outros são uma modalidade de auscultação auxiliadora que permitem ponderar a recriação idioletal de determinado escritor numa língua de acolhimento. Ao

observar algumas das escolhas efetuadas por Nédellec, avalia-se em parte o percurso que realizou no sentido de alcançar uma mediação entre culturas, através de processos de interpretação ⁶¹ e de negociação. Tomamos portanto a iniciativa de apresentar uma proposta de análise contrastiva que incide sobre a seleção de alguns excertos do primeiro romance de Ondjaki e da sua versão reescrita em francês por Nédellec. Com o intento de focalizar algumas opções estratégicas, adotadas pela tradutora, serão examinados contrastivamente alguns segmentos frásicos e outras unidades linguísticas, numerados, paginados entre parêntesis retos, e apresentados em quadros - obra original/ obra traduzida.

A observação do par linguístico da nossa tradução incide em questões lexicais e morfossintáticas (Quadros A), de recriação contextual e cultural (Quadro B), alusivas à formalidade e informalidade discursivas (Quadro C), a apontamentos sobre interjeições (Quadro D) e à expressão de gíria juvenil (Quadro E). Os quadros, assim organizados, são acompanhados de comentários sobre questões de complexa traduzibilidade.

Na observação contrastiva das duas obras, sendo a segunda uma obra traduzida, é fundamental reiterar que os dilemas da tradução literária, mormente os de fidelidade e traduzibilidade, requerem, segundo Umberto Eco, uma necessidade de equilibrar a opção de fidelidade em função da interpretação. Para Eco, que é escritor e tradutor, é sempre possível traduzir e a fidelidade de um

⁶¹ Na sua obra *Dizer Quase a Mesma Coisa sobre a Tradução*, ao referir as modalidades tradutivas, propostas por Jakobson, ou seja, a tradução intralinguística (reformulação), a tradução interlinguística (tradução em sentido próprio) e a tradução intersemiótica (transmutação), Umberto Eco situa globalmente a tradução no domínio da área interpretativa. Eco coloca ainda uma questão pertinente. Se as três modalidades de tradução configuram modos de interpretar, não estará Jakobson a sugerir que tais modalidades interpretativas fazem da tradução uma atividade que deva ser incluída num género designado por “interpretação” (Eco, 2005: 233 - 234)?

tradutor é medida sobretudo pela capacidade de interpretar o texto-fonte com apaixonada cumplicidade. Além de tudo, o empenho maior numa reescrita literária consiste na sinalização de significados profundos e na capacidade de negociar soluções que, aos olhos de quem traduz, parecem ser as mais adequadas (Eco, 2005: 376).

Assim como Eco, entendemos que a tradução é um ato de contínua negociação: “O tradutor tem de negociar com o fantasma do autor (...), com a invasora presença do texto-fonte, com a imagem ainda indeterminada do leitor para quem está a traduzir (...) tem de negociar até com o editor” (Eco, 2005: 356).

A- Aspetos lexicais e de morfossintaxe ⁶²	
<i>Bom Dia Camaradas,</i> Editorial Caminho, 2003	<i>Bonjour Camarades,</i> La Joie de Lire, 2004
1. também para esses meus incríveis companheiros escolares [p. 11]	et aussi à tous mes incroyables copains de classe [p.9]
2. à dada, seu mimo, sua peculiar revisão [p. 11]	à dada, pour sa tendresse, sa révision méticuleuse [p.9]
3. E tu, Angola: <i>Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações, adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.</i> [p.13] Carlos Drummond de Andrade	Et toi, Angola: <i>Sous le voile humide des détestations, des plaintes et des humiliations, je te sens qui montes, vapeur rosée, expulsant les ténèbres nocturnes.</i> [p.11] Carlos Drummond de Andrade
4. <i>Tu, saudade, revives o passado, reacendes extinta felicidade.</i> [p.15] Óscar Ribas	<i>Toi, saudade, tu revivifies le passé, tu rallumes le bonheur éteint.</i> [p.13] Óscar Ribas
5. e todos os outros que estão incluídos nestas vivências [p.11]	et tous ceux qui ont joué un rôle dans ces épisodes [p.11]

⁶² Os exemplos numerados 1, 2 e 5 são dedicatórias. Os exemplos com os números 3 e 4 são epígrafes.

Observe-se o exemplo 1. A expressão “incroyables copains” mantém-se próxima da língua de partida, sendo preterida uma outra hipótese de reescrita, como seja, “camarades de classe”. Tal acontece possivelmente porque o substantivo “camarade” é recorrente, ao longo de grande parte da narrativa, dando conta de formas de tratamento usadas no período revolucionário dos anos oitenta do século XX em Angola. Ainda nos dias que correm, é habitual um comum cidadão angolano denominar, por exemplo, José Eduardo dos Santos de “Camarada Presidente”. No exemplo 2, a revisão de “dada” (nome escrito sem maiúscula) é adjetivada de “peculiar”, ou seja, dotada de cunho pessoal, ainda que a tradutora tivesse optado pelo adjetivo francês “méticuleuse”, que expressa pormenorização e minúcia.

Nos exemplos 3 e 4, constam duas epígrafes, uma de Carlos Drummond de Andrade e outra de Óscar Ribas. Quanto à primeira, na expressão “le voile humide des détestations”, verificamos que o substantivo “détestations” desvirtua a conotação, de certa forma hostil, sugerida pelo substantivo “raivas”. Na segunda epígrafe, a tradutora optou por não traduzir o substantivo “saudade”, palavra que constitui um problema de tradução. Nédellec preserva o vocábulo da língua de partida e a citação de Ribas, em itálico no original, é assim mantida na reescrita em francês, com exceção do substantivo “saudade”. Nesta mesma epígrafe, o verbo “revivifier” esquia a tradução literal “revivre”, revelando maior poeticidade ao inculcar a ideia de “insuflar vida ao passado”. No exemplo 5, verificamos que, não havendo na língua de acolhimento uma palavra equivalente ao substantivo “vivências”, Nédellec contorna essa dificuldade, optando pela escolha de vocábulo “épisodes”.

A- Aspetos lexicais e de morfossintaxe	
<i>Bom Dia Camaradas</i>	<i>Bonjour Camarades</i>
<p>6. No intervalo, a Petra foi dizer ao Cláudio que eles tinham de pedir desculpa na camarada professora, porque ela era muito boa.</p> <p style="text-align: right;">[p. 17]</p>	<p>A la pause, Petra a été dire à Claudio qu'ils devaient demander pardon à la camarade professeur, parce qu'elle était très bonne.</p> <p style="text-align: right;">[p. 22]</p>
<p>7. ela tinha uma "voz doce".</p> <p style="text-align: right;">[p. 24]</p>	<p>elle avait une voix "sucrée".</p> <p style="text-align: right;">[p. 31]</p>
<p>8. os professores escolhiam dois monitores por disciplina.</p> <p style="text-align: right;">[p. 18]</p>	<p>Les professeurs avaient choisi deux moniteurs par discipline.</p> <p style="text-align: right;">[p. 23]</p>
<p>9. que ela sabia que ia ser por um destes dias mas que tínhamos que nos portar bem.</p> <p style="text-align: right;">[p. 18]</p>	<p>qu'elle savait que c'était pour bientôt, qu'il faudrait bien se tenir.</p> <p style="text-align: right;">[p. 24]</p>
<p>10. A minha mãe já tinha lhe dito para não vir tão cedo, mas parece que os mais velhos têm pouco sono às vezes.</p> <p style="text-align: right;">[p. 21]</p>	<p>Ma mère lui avait déjà dit de ne pas venir si tôt, mais on dirait que les vieux, parfois, ils n'ont pas beaucoup sommeil.</p> <p style="text-align: right;">[pp. 25 - 26]</p>
<p>11. Mas o camarada António gostava dessa frase dele a favor dos portugueses.</p> <p style="text-align: right;">[p. 13]</p>	<p>Mais le camarade António aimait dire du bien des Portugais.</p> <p style="text-align: right;">[p. 16]</p>
<p>12. - <i>Menino, no tempo do branco isto não era assim...</i></p> <p style="text-align: right;">[p. 13]</p>	<p>- <i>Mon garçon, du temps des Blancs, c'était pas pareil...</i></p> <p style="text-align: right;">[p. 15]</p>
<p>13. - <i>As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser director, por exemplo...</i></p> <p style="text-align: right;">[p. 14]</p>	<p>- <i>Les gens n'avaient pas un salaire juste, un Noir ne pouvait pas être directeur, par exemple...</i></p> <p style="text-align: right;">[p. 17]</p>

Observe-se o exemplo 6. Petra elogia as qualidades da professora cubana Maria e afirma que ela é “boa”. O adjetivo “naïf”, verbalizado pela menina luandense, foi preservado pela tradutora que preferiu optar igualmente pelo uso informal e familiar da forma verbal “a été dire” em vez de “est allée dire”. A expressão “A la récré”, habitual para referir o intervalo entre as aulas em contexto de língua francesa, não foi considerada como hipótese mais viável, optando-se por outra: “A la pause”. Ao descrever a voz da tia dada, que é doce e encanta o menino/ narrador (exemplo 7), Nédellec considerou ser mais figurativo o uso do adjetivo “sucrée”, escolha pessoal para dar conta da imaginação e do domínio lexical infantil. Atente-se ainda que, no texto original, a expressão “voz doce” está toda ela entre aspas, embora na língua de chegada a tradutora tivesse apenas colocado entre aspas o adjetivo “sucrée”.

A seleção global de tempos verbais, operada por Nédellec, centra-se na escolha preferencial do “imparfait” e do “passé composé”, em prejuízo do uso, mais formal e literário, do “passé simple”. Este último tempo verbal incutiria ao discurso narrativo infantojuvenil um tom menos natural e fluido, numa obra que se deseja familiar na voz e no olhar de uma criança. No exemplo 8, a tradutora colocou a forma verbal no “plus-que-parfait”, em vez de a transcrever literalmente do português. De notar igualmente, nesse mesmo exemplo, o pormenor curioso do substantivo “disciplina” ter sido traduzido por “discipline” e não por “matière”. O terceiro verbo é colocado no “conditionnel présent” em francês (exemplo 9), ainda que este se encontre conjugado no pretérito imperfeito em português. Com um intuito ligeiramente diferente, a tradutora adota a estratégia de alteração de tempo verbal no exemplo 10, imprimindo ao discurso de língua francesa uma maior

naturalidade. A opção de tradução por “on dirait”, em vez de “on dit”, sugere de modo mais claro a noção de dúvida.

Por outra parte, revelou-se impossível manter na língua de chegada a inversão do pronome que consta no segmento frásico do exemplo 10: “já tinha lhe dito”. Quanto a essa posição pronominal na língua de partida, Gonçalves refere que os dados disponíveis evidenciam a tendência, no português de Angola, para colocar o pronome pessoal em ênclise ao verbo auxiliar ou semiauxiliar em contextos que, segundo a norma europeia, exigiriam uma posição proclítica (Gonçalves, 2013: 172).

Ainda no exemplo 10, atente-se na menção de respeito angolana “os mais velhos”, traduzida numa versão simplificada por “les vieux”. Seria, de facto, pouco viável optar por outra alternativa, já que a versão francesa “les plus vieux” alteraria o significado profundo de expressão usada recorrentemente no português de Angola. Num contexto posterior, a mesma expressão será traduzida por “les plus âgés”, o que atesta uma certa inconstância na escolha da tradutora e uma dificuldade de tradução deste especial estatuto em Angola. Sublinhe-se que o referido *status* não é apenas medido pelo nível etário, mas também pela sabedoria e pela serenidade de um saber de experiência feito. No mesmo exemplo, Nédellec coloca a frase “ils n’ont pas beaucoup sommeil” na forma negativa, ao invés de preservar a afirmativa da língua de partida, evitando um estilo demasiado artificioso e formal em língua francesa.

O exemplo 11 denota um processo de redução e uma simplificação do significado essencial, evitando-se o recurso à tradução literal e mantendo-se a elegância do discurso. No exemplo 12, a expressão “tempo do branco”, quando

traduzida, exhibe uma maiúscula e é transcrita no plural. A sua tradução literal, ou seja “le temps du blanc”, inculcaria a ambiguidade da possível alusão a uma cor, não sendo adequada ao contexto da época colonial. “Un Noir”, escrito com maiúscula no exemplo 13, segue a norma em língua francesa de uso de maiúsculas para a designação de pessoas. Na impossibilidade de traduzir a expressão “quem fosse negro”, Nédellec optou por simplificá-la.

A- Aspetos lexicais e de morfossintaxe ⁶³	
<i>Bonjour Camarades</i>	<i>Bonjour Camarades</i>
14. Bié: Provence du centre de l'Angola [p. 16]	17. Machimbombo: autocar, bus [p. 17]
15. Candongueiro: sorte de táxi transportant le maximum de personnes possible (et parfois encore plus) sur un trajet préétabli. [p. 26]	18. UNITA: Union pour l'indépendance totale de l'Angola. [p. 33]
16. Jonas Savimbi (1934-2002): chef de l'UNITA. Un temps soutenu par l'Afrique du Sud et par les États-Unis, il a ensuite été considéré par la communauté internationale comme un criminel de guerre. [p. 34]	19. FAPLA: Forces armées populaires de libération de l'Angola. 20. ANC: African national congress. Mouvement de lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud. [p. 34]

De um modo geral na obra traduzida, as notas de rodapé são breves, com algumas exceções, designadamente a nota 15 referente ao empréstimo “candongueiro”, e a nota 16 referente ao dirigente político Jonas Savimbi. Esta última sugere uma avaliação subjetiva e uma tomada de posição por parte da

⁶³ Os exemplos, numerados de 14 a 20, são notas de rodapé que constam do texto traduzido em francês. Estas refletem a pesquisa terminológica da tradutora.

tradutora, observável sobretudo nas seguintes palavras: “il a ensuite été considéré par la communauté internationale comme un criminel de guerre”. Ainda no que se refere à nota 15, sublinhe-se que a informação colocada entre parêntesis “et parfois encore plus” foi aditada pela tradutora. É que o “candongueiro” é um popular meio de transporte que carrega de tudo um pouco e em excesso.

Quanto às restantes notas, verificamos que o acréscimo de pormenores pode ser ditado por uma necessidade de informar o público recetor sobre a toponímia ou os acontecimentos da História recente angolana, servindo também para evidenciar a expressiva permeabilização do português de Angola aos inúmeros empréstimos lexicais das línguas autóctones. Colocada em rodapé, a leitura dessas notas proporciona um esclarecimento imediato ao leitor de língua francesa que facilmente dissipa dúvidas contextuais e culturais. No texto original, notas explicativas de semelhante natureza não constam em rodapé, estando organizadas num glossário no final da obra.

Merece agora a nossa reflexão uma nota editorial que se encontra na obra traduzida no fim da página da dedicatória: “Note de l’éditeur: dans le texte original, ces passages, sont intégralement laissés en espagnol”. Na obra original, verifica-se que há alguns excertos disseminados em espanhol e recriados pela tradutora de modo *sui generis*. De entre eles, dois exemplos são incorporados na tabela intitulada “Processo de recriação cultural e contextual”, atestando-se que, no texto ondjakiano, as falas dos professores cubanos estão redigidas integralmente em espanhol. O mesmo não sucede no texto traduzido, colocando-se a hipótese do editor suíço não ter permitido que essas falas se mantivessem na língua materna dos professores.

Uma decisão editorial poderá explicar a opção da tradutora por inusitadas estratégias como a de inserir (exemplo 21) a meio de uma frase em francês, o substantivo “compañeros” em espanhol. Nestas circunstâncias, pode pensar-se que o texto na língua de chegada fica lesado do ponto de vista da sua vivacidade e espontaneidade, porém tal não acontece, como se pode comprovar nos exemplos que apresentamos seguidamente. Ao invés disso, surpreende-nos o modo criativo como Nédellec soluciona os constrangimentos com que se deparou na reescrita do jocoso episódio, descrito pelo narrador juvenil.

B- Processo de recriação cultural e contextual	
<i>Bom Dia Camaradas</i>	<i>Bonjour Camarades</i>
21. había que ayudar a los compañeros menos capacitados. [p. 18]	Il fallait aider les compañeros ayant le moins de facilités. [p. 23]
22. a professora disse: ustedes quedense aiá, ou aí ou qué! [p. 16]	la prof dit: mais vous allez finir par vous tenir tranquilles, là, à la fin?! [p. 20]
23. – sim, e depois? – eu também já a rir só de contágio. [p. 16]	- Bon et après? moi à rire déjà, rien que par contagion. [p. 20]
24. E eles se atiraram no chão mesmo... [p. 16]	- Eux, ils se sont carrément couchés par terre et ils ont plus bougé. On pouvait pas faire plus tranquilles! [p. 21]

A situação picaresca acima retratada é seguramente uma das mais hilariantes experiências escolares presenciada pelo narrador. Em Luanda, no

contexto dos anos oitenta do século XX, os professores cubanos cooperavam (cooperação essa ainda em vigor atualmente), nas áreas da saúde e da educação, promovendo atividades e lecionando em espanhol. Na descrição de um desses momentos, o narrador explora com astúcia o cômico de uma situação intencionalmente mal interpretada pelos alunos. Se não vejamos. No exemplo 22, com base na interpretação do trocadilho “quedar tranquilos” (ficar quietos/sossegados em espanhol) e “queda” (substantivo do verbo “cair” em português), os atrevidos alunos atiraram-se ao chão, “obedecendo”, afinal, à ordem da professora. O aproveitamento da falsa homonímia e da ambiguidade dos “falsos amigos”, entre a língua espanhola e a portuguesa, estimularam a ousadia dos alunos que adotarem um comportamento inesperadamente subversivo, perante a indignação manifesta da professora.

No exemplo 24, a paráfrase proposta pela tradutora é engenhosa e criativa, indo ao encontro dos sentidos mais profundos e implícitos do texto. “Eux, ils se sont carrément couchés par terre et ils ont plus bougé. On pouvait pas faire plus tranquilles!”. Este é um processo de recriação textual cuja natureza é positivamente avaliada por Ioana Balacescu e Bernd Stefanink:

Quoi qu’il en soit, derrière ces mots se cachent des faits culturels, qui (...) sont porteurs du schème du texte, (...) de l’information principale, celle qui assure la finalité du texte, qui est de faire rire. (Balacescu e Stefanink, 2003: 21)

Deste modo, Balacescu e Stefanink defendem na reescrita literária uma ampla liberdade de estratégias, sobretudo quando se trata de transferir marcas culturais:

La culture, c'est l'implicite partagé par une communauté. Au traducteur de voir dans quelle mesure il doit expliciter cet implicite en fonction de la finalité de son texte et de l'arrière-plan socioculturel différent du récepteur en langue cible. (Balacescu e Stefanink, 2003: 22)

C- Formalidade e informalidade discursivas ⁶⁴	
<i>Bom Dia Camaradas</i>	<i>Bonjour Camarades</i>
<p>25. <i>Não. Já aqui em Luanda mesmo; eu já tou aqui há muito tempo, menino... inda o menino não era nascido...</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 14]</p>	<p>- <i>Non, c'était déjà ici, à Luanda. Je suis là depuis bien longtemps déjà, mon garçon... Tu n'étais même pas encore né...</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 16]</p>
<p>26. – <i>A senhora já acordou?</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 21]</p>	<p>- <i>Ta mère est déjà réveillée?</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 26]</p>
<p>27. <i>Telefonou a tia do menino, menino...</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 22]</p>	<p>- <i>Ta tante a téléphoné, mon garçon...</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 28]</p>
<p>28. – <i>Não disse, menino... Falou só era pra dizer no pai que ela tinha ligado, parece vai ligar mais, hora do almoço...</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 23]</p>	<p>- <i>Rien, mon garçon... Juste qu'il fallait dire à ton père qu'elle avait appelé, apparemment elle rappellera plus tard, au moment du déjeuner...</i></p> <p style="text-align: center;">[p. 28]</p>

⁶⁴ Os excertos desta página refletem a menor flexibilidade - apontada por Cayron e Laban - que caracteriza a língua francesa.

Os exemplos apresentados são fragmentos discursivos das falas do empregado doméstico António, proferidas num tom popular com estruturas marcadas de uma língua africanizada. O discurso de António merece também destaque pela inclusão de alguns valores subjacentes de deferência e respeito que são de complexa transferência. Ao considerarmos, no seu todo, o registo discursivo da língua de partida no romance *Bom Dia Camaradas*, constatamos que este é predominantemente informal e coloquial pela atribuição da voz narrativa a um menino em idade escolar. Tal registo cruza-se, no entanto, com outros mais formais proferidos por adultos: a mãe do menino, professora; a Paula, que trabalha na rádio; o pai, funcionário de um ministério e a tia Dada que vive em Portugal. Sobre o discurso do “camarada” António, diremos que este possui tanto de informal e popular, como de formal, por incluir expressões que revelam respeito social e que são de difícil traduzibilidade.

As falas de António em língua francesa denotam uma extrema formalidade, relativamente ao discurso original, o que dissipa alguns traços de delicada educação e de respeito no trato do “menino”, da “senhora”, da “tia do menino” e do “pai do menino”. O exemplo 25 evidencia a impossibilidade de preservar, na língua de chegada, a forma sensível de tratamento na terceira pessoa: “inda o menino não era nascido”. A transferência linguística e cultural de tal estrutura revela-se inexequível, sendo que a frase traduzida “Tu n’étais même pas encore né” não logra transmitir o afeto e o apreço incutidos na frase original. A mesma dificuldade ocorre no exemplo 26: “A senhora já acordou?”. A frase interrogativa é reescrita deste modo prosaico: “Ta mère est déjà reveillée?”. Constatamos pois que, na língua de chegada, são atenuados os valores subentendidos da frase original, os de educação, estima e consideração pela dona da casa. Inevitavelmente, nesta e

em outras falas de António, reescritas na segunda pessoa do singular em francês, fica revogada a aceção de respeito inculcada na língua de partida.

No exemplo 28, o criado informa o menino que a sua tia “Falou só era pra dizer no pai que ela tinha ligado, parece vai ligar mais, hora do almoço...”. Ao transmitir o recado da tia, António expressa-se num discurso com omissões e inversões próprias da expressão oral, fazendo uso de uma regência preposicional que não é a do português europeu. A menor maleabilidade da língua francesa invalida, de certo modo, a transmissão de tais particularidades: “Juste qu’il fallait dire à ton père, qu’elle avait appelé, apparemment elle rappellera plus tard au moment du déjeuner...”. No discurso traduzido ressalta, com toda a evidência, uma manifesta formalidade linguística. Seria, contudo, absolutamente inadequada uma reescrita com omissões, deturpações lexicais e ausência de coesão verbal, dado que nos colocaria perante um nível de língua que os franceses apelidam, comum e pejorativamente, de “petit nègre”. Considerado exótico, o mesmo é alvo de gracejo e de anedotas que são contadas habitualmente no mundo de língua francesa. Tal não é, de todo, a mensagem que pretende transmitir Nédellec na sua tradução.

D- Interjeições	
<i>Bom Dia Camaradas</i>	<i>Bonjour Camarades</i>
29. <i>ela quis dar falta vermelha no Célio e no Cláudio...yá...</i> [p. 16]	<i>elle a voulu mettre à la porte Célio et Cláudio. - ouha...</i> [p. 20]
30. Matabichar cedo em Luanda, cuia! [p. 21]	Un petit-déjeuner pris bien tôt à Luanda, humm, c'est un vrai délice! [p. 25]
31. – <i>Sim, estava na varanda a fazer os deveres.</i> [p. 24]	- <i>Euh, oui, j'étais sous la véranda pour faire mes devoirs.</i> [p. 30]

No que se refere ao exemplo 29, repare-se que a reescrita da frase “ela quis dar falta vermelha”, transferida da gíria futebolística para a gíria estudantil, não logra na língua-alvo a expressão de forte marca cultural que é a paixão pelo futebol em Angola. Uma paixão vivida intensamente, tanto no mundo adulto, como no infantil e juvenil, e que se faz sentir nas conversas quotidianas.

Considerando o exemplo 30, o que dizer do “matabicho” em Luanda e desse agradável ritual que é “matabichar”? São estas as designações para “pequeno-almoço” e “tomar o pequeno-almoço” em Angola, bem como em toda a África insular e continental de língua portuguesa. O matabicho, assim louvado pelo narrador, encontra no texto traduzido o seu equivalente em “petit-déjeuner” e, em outras ocasiões, na expressão abreviada “petit-déj”. Através dos exemplos 29 - 31, o presente quadro permite-nos observar um processo de adaptação de interjeições na língua de chegada.

Com destaque para o exemplo 30, refira-se que, em Luanda, a interjeição “cua” (que significa “é daqui, da orelha”) subentende satisfação, sendo usada

pelos falantes na vida quotidiana. Neste exemplo, se descreve a fruição de um matabicho, pré-relatado como delicioso e prazenteiro pelo jovem narrador e a apreciação, contida na interjeição, é não só a do paladar como a de todos os sentidos. Assim sendo, a frase exclamativa que surge na sequência da descrição de um múltiplo prazer sensorial leva quem traduz a adotar uma inventiva opção. Nédellec entende que, no contexto em apreço, para transferir a interjeição angolana “cua”, a simplicidade da interjeição equivalente “humm” não alcança toda a extensão do prazer descrito. Daí, a sua necessidade de parafrasear através de uma criação linguística própria: “humm, c’est un vrai délice!”.

No exemplo 31, note-se que a interjeição, inexistente na frase original, surge por acréscimo na frase traduzida, talvez pela necessidade de imprimir o ritmo adequado à frase em língua francesa.

E- Apontamentos de gíria juvenil	
<i>Bom Dia Camaradas</i>	<i>Bonjour Camarades</i>
32. eu sabia que eles iam me estigar. [p. 16]	Je savais déjà qu'ils allaient me vanner. [p. 20]
33. nós quando tínhamos uma dúvida durante uma prova sempre lhe perguntávamos. [p. 23]	Nous, quando on avait un problème pendant une interro, on lui demandait toujours de nous aider. [p. 29]
34. e passamos a tarde toda a rir, eu e as minhas irmãs, por causa da maneira como ela falava. [p. 24]	Et alors mes sœurs et moi on a passé l'après-midi entière à se marrer à cause de sa façon de parler. [p. 30]
35. Aí já dava risa (...). Savimbi era o "Robin dos Postes". [p. 26]	Là, c'était déjà plus drôle (...) Savimbi était le "Robin des pylônes". [p. 33]
36. bem, a Taag depois ainda melhorou uns coche. [p. 27]	Bon, après la Taag a quando même fini par s'améliorer un brin. [p. 35]
37. eu sempre pedia (...) bué de chocolate. [p. 27]	je demandais toujours (...) une tonne de chocolat. [p. 36]
38. Havia um grupo de gregos que estava a assaltar escolas. [p. 29]	Il y avait une bande de voyous qui était en train d'attaquer les collèges. [p. 39]

O presente quadro, alusivo à gíria juvenil e escolar, constitui-se como uma restrita amostra de uso dessa modalidade linguística. Curiosamente, podemos notar o reforço de tal tendência no texto traduzido em francês, o que se deve à presença recorrente dos referidos níveis de língua em ambientes escolares de língua francesa. Palavras como “prof” para “professeur” ou “interro” para “intérrogation écrite” incluem forçosamente a gíria diária estudantil. Note-se assim que, no exemplo 33, o vocábulo “prova” foi reescrito como “interro”, abreviação extremamente popular de “interrogation écrite” na gíria estudantil de língua francesa.

Com respeito ao verbo “estigar”, no exemplo 32, de teor muito específico e genuinamente angolano, é traduzido por “vanner” com um significado idêntico em francês. Relembramos que “estigar” significa “ridicularizar”, numa atitude que é quase elevada a uma forma de arte, sendo praticada, essencialmente e de improviso, no discurso oral juvenil luandense. Repare-se, no exemplo 34, que o verbo “rir” é traduzido por “se marrer”, num registo mais familiar em francês. Ainda sobre este verbo, é de assinalar que, conforme os contextos ao longo da narrativa, a tradutora explorou múltiplas possibilidades de tradução para o mesmo, optando por três modos diferentes de o expressar: “rire”, “rigoler” e “se marrer”.

Nos exemplos 35 - 38, sinalizam-se eventuais dificuldades de tradução. No exemplo 35, relativamente à metáfora política, subentendida na alcunha de Savimbi “Robin dos postes”, atesta-se um claro fenómeno de perda fonética na reescrita, presente no jogo de palavras na língua de partida (Robin dos bosques/postes). No tocante a eventuais dificuldades na reescrita de expressões em calão, que estão patentes nos exemplos 36, 37 e 38 como “uns coche”, “bué de chocolate”, e “um grupo de gregos”, tais foram solucionadas de um modo bastante

pragmático pela tradutora. A título de exemplo, a expressão “grupo de gregos”, que significa no calão de Luanda “bando de delinquentes ou ladrões”, encontra o seu exato equivalente em francês em “bande de voyous”.

A observação contrastiva apresentada permite-nos assim aferir que a resolução de algumas dificuldades de tradução literária do português de Angola para a língua francesa passa pela tomada de decisões estratégicas de quem traduz. Para alcançar o seu objetivo comunicativo, Nédellec reescreve a obra ondjakiana com uma atitude subversora, adequada quando existe transgressão: “Quando o original encerra em si alguma transgressão, a sua tradução pode igualmente assumir um carácter subversivo” (Bernardo, 2005: 78).

A reescrita literária de Nédellec, sendo dotada de uma função comunicativa, promove uma eficaz mediação entre culturas, dado que Nédellec privilegiou opções estratégicas que edificam pontes entre culturas. A tradutora visou a adesão de um determinado público-alvo e, além do diálogo com toda a comunidade intercontinental de língua francesa, a sua tradução faculta uma eficiente divulgação de valores culturais e de acontecimentos da História recente de Angola. A obra traduzida é, deste modo, passível de integrar a área dos estudos de tradução das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

É de assinalar que, no que à opção de fidelidade diz respeito, Nédellec empenhou-se particularmente na compreensão e na interpretação do contexto cultural de Angola e na preservação de modos de representação e expressão narrativos como a ressalva dos diálogos grafados em itálico e dos níveis de linguagem da obra original. Optou pela recriação de contextos culturais em detrimento da literalidade e da fidelidade absoluta ao idioleto ondjakiano. Tais

opções salvaguardam a coesão e a coerência discursivas da obra traduzida e visam a aderência do público-leitor. Em função de tal agilização, Nédellec reescreve a obra original integrando o universo de conhecimentos dos receptores de língua francesa e procurando partilhar contextos culturais, bem como manter, o mais possível, intacta a mensagem emocional e afetiva do texto original. Os processos de recriação literária são empreendidos por forma a levar os leitores a usufruir do prazer de uma leitura sem obstáculos, sentindo empatia com o tom picaresco e o registo humorístico (implícito e explícito) inerentes à obra original.

A iniciativa de eleger uma obra de Ondjaki, escritor da época da independência angolana de uma nova geração literária, despoletou um efeito mediático e uma atenção centrada no contexto da História da independência angolana numa perspetiva juvenil. Além disso, as vivências escolares de uma feliz infância sugerem aos leitores da obra traduzida uma outra viagem no tempo, até à época retratada na obra infantojuvenil *La Guerre des Boutons*, da autoria de Louis Pergaud, que por motivos semelhantes continua a seduzir o público de língua francesa.